

**NINE INCH NAILS' »HURT«:
EIN JOHNNY-CASH-ORIGINAL –
EINE MUSIK- UND DISKURSANALYTISCHE
REKONSTRUKTION MUSIKALISCHER BEDEUTUNGEN**

Steffen Just

Der Tod Johnny Cashes am 12. September 2003 im Alter von 71 Jahren beendete eine zehn Jahre dauernde Schaffensperiode, die so genannte American Recordings-Phase. Aus der 1993 begonnenen Zusammenarbeit mit dem Produzenten Rick Rubin entstanden sechs Alben, die auf Rubins Label American Recordings veröffentlicht wurden.¹ »Hurt«, der wohl bekannteste Song dieser Spätphase Cashes, erschien 2002 auf *The Man Comes Around*, der letzten zu Cashes Lebzeiten veröffentlichten Studioarbeit. Als Singleauskopplung erhielt er drei Auszeichnungen: zwei Country Music Awards für das *Music Video of the Year* und für die *Single of the Year* sowie einen Grammy für das *Best Short Form Music Video*. Das Stück ist eine der vielen Coverversionen der American Recordings-Phase, die Originalversion stammt von Trent Reznor und wurde von seiner Band Nine Inch Nails im Jahr 1994 auf *The Downward Spiral* veröffentlicht. Den Anstoß für die Cash-Version gab Rubin:

»It was [producer] Rick Rubin's idea. We were looking for a song that we felt had an impact. He found this one, and he asked me what I thought of it. I said, ›I think it's probably the best antidrug song I ever heard, but I don't think it's for me.‹ And he said, ›Why?‹ I said, ›Because it's not my style, it's not the way I do it.‹ And he said, ›What if it were?‹ And I said, ›Well, I could give it a try.‹ So I went out and recorded it. When I listened to it, I felt it came out all right« (Cash, zit. n. Grossman 2003).

1 Die Reihe der Produktionen setzt sich zusammen aus *American Recordings* (1994), *American Recordings II: Unchained* (1996), *American Recordings III: Solitary Man* (2000), *American Recordings IV: The Man Comes Around* (2002); die letzten beiden Alben *American V: A Hundred Highways* und *American VI: Ain't No Grave* erschienen 2006 bzw. 2010 nach Cashes Tod. Eine ausführliche Darstellung der Hintergrundgeschichte dieser Zusammenarbeit gibt etwa die Cash-Biografie von Turner (2005) in den Kapiteln 12 und 13.

Das Augenmerk der folgenden Analyse soll sich im Besonderen auf den Vergleich von ›Original‹ und ›Kopie‹ richten und dabei zunächst Gemeinsamkeiten und schließlich Unterschiede beider Versionen herausarbeiten. Dabei soll vor allem dargestellt werden, wie Cashes Cover den Stellenwert eines, gar *des* ›Originals‹ bekam. In einer musik- und diskursanalytischen Annäherung sollen die inner- wie außermusikalischen Adaptionsprozesse beschrieben werden unter der Fragestellung, welche Bedeutungen »Hurt« im Kontext der Rezeption Cashes annimmt. Die Doppelperspektive aus Musik- und Diskursanalyse ist notwendig, da die Produktion musikalischer Bedeutungen als ein Vorgang zu verstehen ist, der prozessual zwischen Musik und Kontext stattfindet (vgl. Middleton 1990: 90ff.; Fiske 2000: 16). Streng genommen ist in diesem Verständnis die Trennung der beiden Sphären von Text und Kontext nicht haltbar; sie ist jedoch dem hier verwendeten methodischen Instrumentarium geschuldet und deshalb aus analytischer Sicht (d.h. modellhaft) nützlich. In einer Zusammenschau bzw. im Gegenlesen der gewonnenen Analyseergebnisse wird am Schluss dieses Artikels versucht, diese Trennung so weit wie möglich wieder aufzuheben.

Die Versionen im Vergleich

In Reznors wie in Cashes Version besteht »Hurt« aus drei Formteilen: Strophe [A], Pre-Chorus [B] und Refrain [C], strukturiert in der Großform A–B–C–A–B–C–C' (von Reznors Geräuschintro bzw. -outro ist hier abgesehen). Es handelt sich also um ein nicht ungeläufiges Songformat mit Strophe-Refrain-Wechseln und eingeschobener Überleitung. Im Vergleich beider Stücke lassen sich auf formaler Ebene keine signifikanten Abweichungen feststellen. Die Längen einzelner Formteile variieren lediglich minimal: Cash stellt der ersten Strophe ein zweimaliges Instrumentalvorspiel (vier Takte) des Strophenanteils voran und kürzt beim ersten Pre-Chorus zwei instrumentale Durchläufe (acht Takte) heraus.

Das Stück steht in Moll, das ›Original‹ in h-Moll und Cashes ›Kopie‹ in a-Moll. Aufgrund der besseren Vergleichbarkeit werden fortan beide Versionen als in a-Moll stehend behandelt und sind so auch in den folgenden Hörtranskriptionen notiert.

Die Strophe besteht aus zweitaktigen Wiederholungen der Stufen i (T. 1), III und IV (T. 2):

Abb. 1: Auszug der Strophe (T. 1-5), Version Reznor

Abb. 2: Auszug der Strophe (T. 5-9), Version Cash

Beim Übergang zum Pre-Chorus erfolgt ein Einschub in G-Dur, dabei kommt dem D-Dur (D^7 : Reznor bzw. D^9 : Cash) im letzten Takt der Strophe überleitende, dominante Funktion zu. Der Pre-Chorus setzt sich aus den Stufen VII, i, VI und III zusammen (siehe Abbildungen 3 und 4 auf der folgenden Seite). Bei Reznor wird ihr Dur- bzw. Moll-Charakter durch das stellenweise Weglassen entsprechender Terzen abgeschwächt. In beiden Versionen werden die harmonischen Wechsel durch einen Orgelpunkt auf g begleitet, der hier das musikalische Geschehen bestimmt. Deutlich tritt er als Gravitationszentrum hervor, um das herum die harmonische Gestaltung kreist. Dies bleibt auch während der Refrains so (Ausnahme ist der erste Refrain bei Reznor), in welchen sich der viertaktige harmonische Verlauf minimal in VII, i, VI und VII ändert.

In beiden Versionen werden die Gitarrenakkorde in der Strophe arpeggiert, durch zwischenzeitlich länger ausgehaltene Töne bzw. Klänge ist die Ereignisdichte hier nicht besonders hoch. In Pre-Chorus und Refrain erfolgt eine Steigerung durch die »stapfende« Betonung jedes Grundschlages, deren Wirkung durch den ebenfalls darauf fallenden Orgelpunkt verstärkt wird. Auch die Instrumentendichte nimmt hier zu: Während es in der Strophe bei Reznor nur eine Gitarre ist (im Hintergrund liegt noch ein vermutlich mit Filter bzw. Wah-Wah bearbeitetes Noise-Signal) und die (gedoppelte) Gitarre in Cashes Strophe durch ein Piano unterstützt wird (am Ende der zweiten Strophe erklingt im Hintergrund noch eine Mellotronfläche), sind Pre-Chorus und Refrain vielschichtiger. In Reznors Version treten zweite Gitarre,

29

Reznor

ever- y one I know goes a- way in the end

Gitarre

Gitarre 2

Piano

Bass

33

R

you could have it all my em- pire of dirt

G

G2

P

B

Abb. 3: Auszug von Pre-Chorus (T. 29-32) und Refrain (T. 33-36), Version Reznor

25

Cash

ever- y- one I know goes a- way in the end

Gitarre

Piano

29

and you could have it all my em- pire of dirt

Abb. 4: Auszug von Pre-Chorus (T. 25-28) und Refrain (T. 29-32), Version Cash

E-Bass, Schlagzeug² und Piano hinzu und übernehmen die Viertelschlagbetonung, die Pianostimme spielt eine Achtelfigur. Bei Cash steigen Gitarren und Piano in die Viertelschlagbetonung ein, im Hintergrund erzeugen Mellotron und Orgel eine Klangfläche.³ Im zweiten Refrain steigern sich beide Versionen noch einmal: Reznor benutzt hier den Loop eines Gitarrenbendings zur Intensivierung des Orgelpunktes; Cashes Version erfährt im Gesamten einen dynamischen Anstieg, der Orgelpunkt von Gitarren und Klavier wie auch die hintergründige Klangfläche von Mellotron und Orgel treten deutlicher hervor, der Gesang wird hier stellenweise übersteuert (Clipping).

Diese formale Gegenüberstellung beider Versionen macht deutlich, inwiefern sie strukturelle Gemeinsamkeiten und gewisse Grundkonzeptionen teilen. Cashes Interpretation kann also nicht als außerordentlich experimentell, abstrakt oder eigenwillig gesehen werden, sondern erscheint durchaus orientiert an der Reznors.

Zu berücksichtigen ist, dass einige der eben festgestellten musikalischen Gemeinsamkeiten, anders betrachtet, auch Unterschiede erkennen lassen, sodass also nur in gewisser Hinsicht bzw. in einer gewissen Dimension von einer Verwandtschaft oder Ähnlichkeit gesprochen werden darf. Etwa verfolgt der Einsatz der jeweiligen Instrumente dieselben Zwecke: Sie sollen verdichten bzw. ausdünnen und damit einen Spannungsverlauf erzeugen. Der resultierende Klang – die Qualität der Ereignisverdichtung – ist jedoch durch die spezifische Instrumentierung verschieden. Die elektronischen, Effekt beladenen und verzerrten Sounds der »Originalversion« weichen in der »Kopie« einem akustischen Gesamtklang.

Ein größerer Unterschied lässt sich beim Blick auf die rhythmisch-harmonische Gestaltung der Instrumentalparts beobachten. In Cashes Strophen übernimmt die Gitarre den arpeggierten Gestus des »Originals«, einzelne Töne werden jedoch verändert. Wesentlicher Eingriff ist die Bereinigung der Stufe i um die verminderte Quinte zu einem einfachen Dreiklang. Die Akkorde wirken durch das etwas höhere Tempo (Cash: ~90 bpm, Reznor: ~80 bpm) dichter und flächiger, während sie bei Reznor stärker in Einzeltöne auseinander fallen. Zusätzlich wird bei jenem dieser Effekt durch das Ausbrechen der oktavierten verminderten Quinte der Stufe i sowie der oktavierten Septime der Stufe IV verstärkt (siehe Abbildungen 1 und 2).

Besonders auffällig sind die Enden beider Versionen (Teil C'), denn sie schließen nicht deutlich mit Kadenz oder Schlussakkord. Reznor verleiht

2 Die Schlagzeugstimme ist nicht in den Transkriptionen enthalten, gespielt wird nur auf den Toms.

3 Mellotron und Orgel sind nicht in den Transkriptionen enthalten (hier tritt am deutlichsten der Quintklang g^1-d^2 hervor).

seiner Version eine Art ›Überraschungseffekt‹ durch eine, im vorletzten Takt plötzlich hereinbrechende, laut verzerrte Gitarre, welche die zuvor leise gehaltenen Instrumentalparts ablöst und dadurch einen krassen Kontrast schafft. Reznors letzte Gesangsphrase »I would find a way« wird hierdurch stark maskiert, das Stück klingt schließlich in einem anderthalb-minütigen Gitarrenfeedback aus:

82

Reznor

I would keep my- self I would find a way

Gitarre

Gitarre 2

Bass

Abb. 5: Schluss (T. 82-85), Version Reznor

Cash umgeht diesen heftigen Zusammenbruch mit einer eigenen Variante: Während die begleitenden Instrumente auf einem gemeinsamen G-Dur-Schlussakkord auf der Zählzeit 1 des vorletzten Taktes ausklingen, hängt er solistisch in einer Art Coda das »I would find a way« an. Im Prinzip folgt seine Version auch hier der Idee Reznors, dem Stück eine charakteristische Wendung zu geben, Cash löst dies aber nicht durch einen plötzlichen ›Überraschungseffekt‹, sondern hält das Ende durch die allein stehende letzte Gesangsphrase offen:

78

Cash

I would keep my- self I would find a way

Gitarre

Piano

Abb. 6: Schluss (T. 78-82), Version Cash

Die Gestaltung der Gesangslinien fällt in beiden Versionen melodisch wie auch rhythmisch ähnlich aus. Größere Unterschiede liegen im Bereich der Vortragsweise und des Stimmklangs: Reznor singt kontrastreich, Strophe und Pre-Chorus werden leise und sanft, der Refrain laut und kraftvoll gesungen (Ausnahme ist der variierte Refrain bzw. Schlussteil C'). Ferner wechselt er die Stimmlage, in Strophe und Pre-Chorus bewegt sie sich im Ambitus von G bis g, im Refrain eine Oktave höher zwischen g und g¹. Cash hingegen bleibt über die volle Länge im Bereich seines Bassbaritons G bis g, sein Vortragsstil hält sich dabei konstant an einen narrativen Gestus. Bei der Soundgestaltung auffällig ist die Hervorhebung des »dröhnend sonoren« Charakters seiner Stimme, die sich dadurch stark von der Behandlung der Stimme in Reznors Version, die im Gesamtklang etwas weniger präsent wirkt, unterscheidet. Ferner ist Cashes Stimmklang von starkem Vibrato geprägt, wie die FFT eines Ausschnittes des Stückes »Desperado« (ebenfalls auf *The Man Comes Around*) zeigt. Im gewählten Ausschnitt (Minute 2:56ff. des Audiotracks) ist Cashes Stimme allein mit einem im Hintergrund ausklingenden Gitarrensinal zu hören. Die Abbildungen 7 und 8 (siehe folgende Seite) illustrieren die gesungenen Silben »too« und »late« der finalen Phrase »before it's too late«. In beiden Fällen verdeutlicht sich die stark hörbare Tonhöhenschwankung bzw. das stark hörbare Vibrato der jeweiligen Vokallänge.

Insgesamt gibt der Vergleich beider Versionen zu erkennen, dass Cash gewisse Elemente des »Originals« übernimmt, andere werden abgeändert. Es darf behauptet werden, dass bestimmte Eigenheiten der Nine Inch Nails-Version einfach nicht zu Cash passten, stilistisch zu fremd, zu »sperrig« und deshalb schlicht nicht kopierbar waren. Das betrifft vor allem den Sound der Nine Inch Nails, einer Industrial Rock-Band, der durch einen akustischen Gesamtklang in Cashes Interpretation ersetzt wird; dies ist auch über die Entledigung der Dissonanzen und der verstörenden Gestaltungen (wie dem Zusammenbruch am Schluss der Version Reznors) zu sagen. Cashes »Kopie« zielt vielmehr auf Konsonanz und Einheitlichkeit der musikalischen Gesamtform des Songs. All diese Veränderungen sind Prozesse einer Umcodierung von Rockcodes (verzerrte Gitarren, Dissonanzen, kraftvoll, laut und hoch gesungene Vocals) zu Codes des Country bzw. Folk (akustische Atmosphäre, Konsonanzen, Vocals mit narrativem Charakter), in deren Bereich der Cash der American Recordings-Phase für gewöhnlich eingeordnet wird (vgl. Thomson 2001).

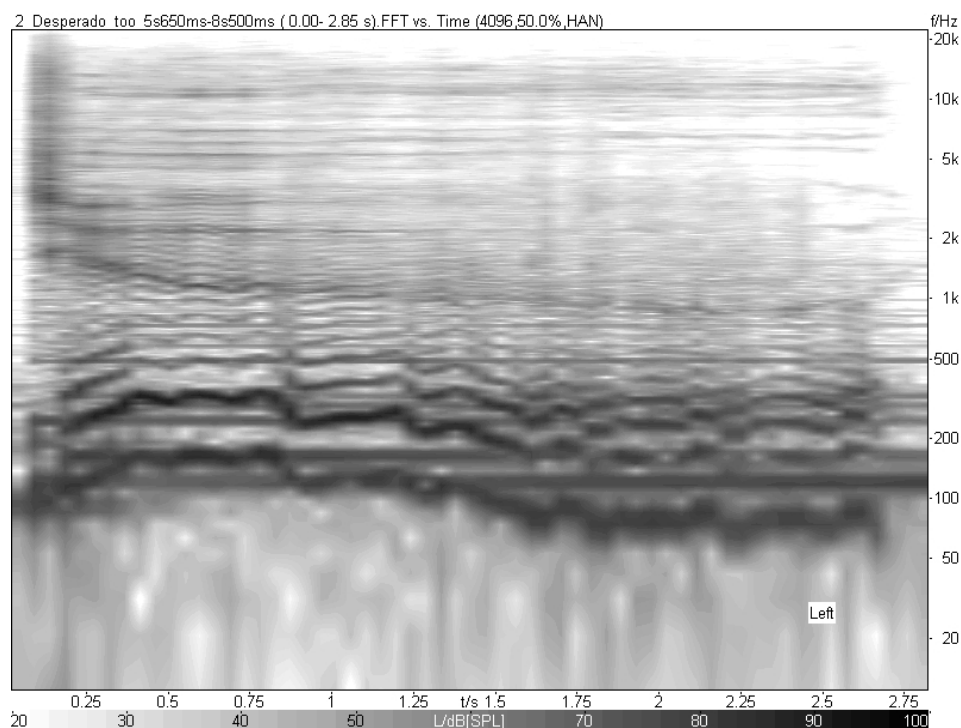


Abb. 7: FFT vs. Zeit von »too« (in den ersten 250ms erklingt der Konsonant »t«, im Hintergrund klingt leise ein Gitarrenakkord nach)⁴

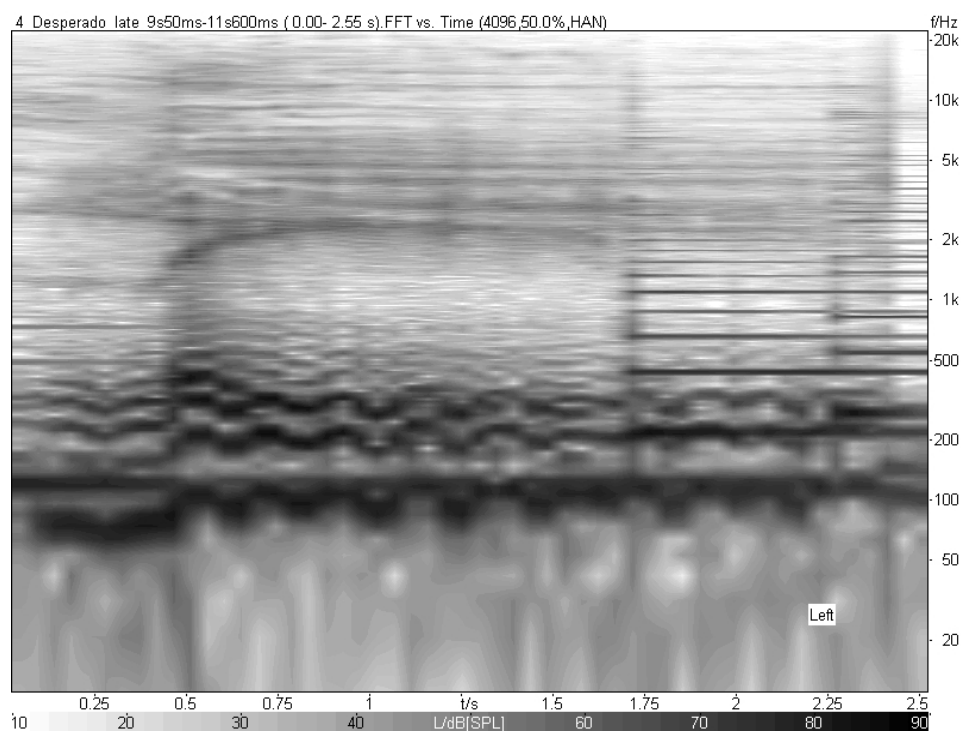


Abb. 8: FFT vs. Zeit von »late« (die ersten 500ms klingt der Konsonant »l«, ab 1,75s kommt ein Gitarrenton hinzu)

⁴ Diese und die folgende FFT-Analyse wurden mit ArtemiS Version 11.0.200 (HEAD Acoustics GmbH) durchgeführt.

Der Songtext

Im Allgemeinen erzeugen Songtexte einen Rahmen (einen sprachlichen Raum) oder eine Handlung (erzählen ggf. eine Geschichte), worin sich die Sängerin (als Protagonistin) oder der Sänger (als Protagonist) positioniert bzw. in den sie oder er von den Hörer_Innen positioniert wird. Es geht nicht darum, ob die Textinhalte »wahr« oder »nicht wahr« *gemeint* sind, sondern darum, ob sie als »wahr« oder »nicht wahr« *gehört* werden (vgl. Frith 1996: 196ff). Es wird eine dem Song inhärente Welt konstruiert.

Cashs Texte benutzen häufig die Form kleinerer Geschichten. Beliebte Themen sind u. a. menschliches Scheitern und Versagen, das Schicksal einfacher Leute und auch so genannter Outlaws (oft in ländlichen oder Wildwest-Szenerien), existenzialistische Fragen, christlicher Glaube und (Nächsten-) Liebe. Diese im narrativen Gestus vorgetragenen typischen Topoi bilden ein Argument für die Genrezuschreibung »Country« bzw. »Folk«.

»Hurt«	
I hurt myself today	I wear this crown of (shit) [thorns]
To see if I still feel	Upon my liar's chair
I focus on the pain	Full of broken thoughts
The only thing that's real	I cannot repair
The needle tears a hole	Beneath the stains of time
The old familiar sting	The feelings disappear
Try to kill it all away	You are someone else
But I remember everything	I am still right here
What have I become?	What have I become?
My sweetest friend	My sweetest friend
Everyone I know	Everyone I know
Goes away in the end	Goes away in the end
[And] You could have it all	[And] You could have it all
My empire of dirt	My empire of dirt
I will let you down	I will let you down
I will make you hurt	I will make you hurt
	If I could start again
	A million miles away
	I would keep myself
	I would find a way

Abb. 9: Songtext von »Hurt«, Abweichungen in den Versionen sind mit () = Reznor und [] = Cash gekennzeichnet

Über den Text von »Hurt« äußerte sich Cash: »I think ›Hurt‹ is the best anti-drug song I ever heard. It's a song about a man's pain and what we're capable of doing to ourselves and the possibility that we don't have to do that anymore« (N.N. 2003a). So gesehen, passen sich die Textinhalte gut in Cashes klassische Themen ein. Er lässt auch den Songtext bis auf eine Ausnahme unverändert, lediglich aus Reznors »crown of shit« wurde »crown of thorns«.

Allerdings wurde auch diese ›Bereinigung‹ bereits in einer Radioversion von »Hurt« durch die Nine Inch Nails selbst vorgenommen. Cash hatte also beide Varianten zur Auswahl, es ist zu vermuten, dass er sich wohl wegen der darin liegenden christlichen Symbolik für die zweite entschied. Wie Cash im Zitat andeutet, habe Reznor den Song über Probleme der Heroinabhängigkeit bzw. als Warnung davor geschrieben⁵, im Text selber lassen sich hierzu aber nur schwache Assoziationen finden. Nur die zwei aufeinander folgenden Zeilen »The needle tears a hole / The old familiar sting« geben stärkere Hinweise in diese Richtung, ansonsten bleiben die Aussagen eher uneindeutig. Der Text gibt etwa keine genauen Ortsangaben oder detaillierten Beschreibungen von Objekten, daher sind die Textinhalte eher als »slogans« aufzufassen (Frith 1996: 164), die vielmehr über Gedanken, Gefühlswelt und Gemütszustände der fiktiven Person sprechen, ihre Perspektiven, Hoffnungen und Auswege schildern, statt konkrete Erzählung oder konkreter Handlungsstrang zu sein. Zwar lässt die Abwesenheit eines eindeutigen Inhalts theoretisch großen Spielraum für eine Vielzahl an Lesarten, jedoch tritt der Text als Teil eines Songs von Cash in einen Kontext, der sich innerhalb eines Diskurses über Cash entfaltet und die Interpretation und Auslegung der Textinhalte maßgeblich bestimmt. So muss also folgend dieser Diskurs beschrieben werden.

5 Reznor selbst beschreibt »Hurt« nicht explizit als Anti-Drogen-Song, stattdessen seien die textlichen Bezüge auf Drogen nur metaphorisch gemeint und resultierten nicht aus eigener Erfahrung (nach eigenen Angaben war er erst in der Zeit nach *The Downward Spiral* drogenabhängig) (N.N. 2005). Cashes persönliche Lesart als Anti-Drogen-Song spitzt damit die Bedeutung des Stückes extrem zu, das eben *nur unter anderem* von Drogen, aber auch von Depression und Verzweiflung handelt. Dennoch erfreut sich die Rezeption der Nine Inch Nails-Version als (Anti-)Drogen-Song weiter Verbreitung (vgl. etwa das Zitat von Turner (2005) weiter unten). Es stellt sich die Frage, ob Cashes Lesart (im Fahrwasser der Popularität seiner eigenen Version) nicht sogar sehr suggestiv auf Reznors Version zurückwirkt.

Alter, Krankheit, Tod und Abschied

Der Cash der Jahre 2002 (dem Erscheinungsjahr von »Hurt«) und 2003 (seinem Todesjahr) ist 70 bzw. 71 Jahre alt und kann auf eine fast fünf Jahrzehnte andauernde Karriere zurückblicken. Durch die Zusammenarbeit mit Rubin erfährt Cash einen neuen Popularitätsschub. Er hat sich ein junges Publikum erspielt, ist auf Festivals gemeinsam mit Bands und Musikerinnen und Musikern aufgetreten, die teilweise mehr als eine Generation jünger waren, nahm diverse ihrer Stücke auf und arbeitete mit ihnen zusammen.

Im Jahr 1997 kursierten erstmals Meldungen, Cash sei an Parkinson erkrankt. 1999 wurde bei ihm das Shy-Drager-Syndrom (eine Parkinson-ähnliche Krankheit) diagnostiziert, später jedoch widerrufen und zur Autonomen Neuropathie (eine mit Diabetis verbundene Krankheit) erklärt. Infolgedessen wird Cash in der Öffentlichkeit nicht nur als alt, sondern auch als krank, fragil und gebrechlich wahrgenommen. Ein Rezensent des dritten Albums *Solitary Man* schreibt im November 2000:

»Mit seinem neuesten Werk, ›American III: Solitary Man‹, legt er ein Meisterstück vor, das gleichzeitig der Abschluss eines Zyklus und die Summe einer Karriere ist. Denn die Aufnahme ist der dritte Teil einer Trilogie, die 1994 mit ›American Recordings‹ begann. Damals griff Produzent Rick Rubin (Red Hot Chili Peppers, Tom Pettys Wildflowers) Cash unter die Arme und zog ihn aus dem Rex-Gildo-Schlager-Getingel heraus, mit dem er sich seit Ende der 70er Jahre hatte abfinden müssen. [...] ›Solitary Man‹ nimmt jedoch eine besondere Stellung ein, weil sie wohl Cashes letzte Veröffentlichung sein wird. 1997 erkrankte er an Parkinson [sic!], und trotz des zuversichtlichen Tons seines Kommentars im Booklet zeugt die Fragilität der einst mächtigen Stimme von einem immer stärkeren Kräfteschwund« (Benassi 2000).

Der Cash der späten American Recordings-Phase zieht unter seine Karriere demzufolge einen würdigen Schlussstrich und bringt damit ein Lebenswerk zu Ende. Dass *Solitary Man* noch *The Man Comes Around* und posthum *A Hundred Highways* und *Ain't No Grave* folgen sollten, konnte der Rezensent nicht wissen, jedoch klingt in seiner Formulierung deutlich an, dass Cashes Leben und musikalische Aktivität bald dem Ende entgegen gehen würden. Wie die folgende Sammlung⁶ an Zitaten zeigt, werden Songtexte, Musik und

6 Die Darstellung der Rezeption Cashes durch diesen kleinen – primär Musikzeitschriften und dem Internet entnommenen – Teilausschnitt an Musikkritiken ist alles andere als umfassend. Da eine Diskursanalyse aber nicht die Suche nach einer geschlossenen und übervollen Totalität einer Bedeutung, in Form eines kompletten Abbilds *aller* Aussagen einer diskursiven Formation, anstellt, sondern ihr primäres Ziel darin liegt, die Häufungen und die Wiederkehr der Aussa-

vor allem der Klang von Cashes Stimme (die Zitate sprechen von »Instabilität«, »Brüchigkeit«, »Angeschlagenheit«) konsequent auf sein Alter, seine Krankheit und seine Gebrechlichkeit bezogen. Die Musik Cashes wird gedeutet als sentimentales Abschiednehmen von der Welt:

»Er klingt rastlos und erweckt so beim Hörer das beklemmende Gefühl eines nahenden Abschieds« (Schuh 2002).

»Siebzig Jahre ist er alt, und obwohl es um seine Gesundheit schlecht bestellt ist, singt er noch einmal. Von Liebe, Gott und Tod« (N.N. 2002).

»Vom Leben gezeichnet, von Krankheiten verfolgt und doch standfest wie eine knorrige Eiche« (Ding 2010).

»Dieser Mann bewegt sich bereits in anderen Sphären, bereitet er sich doch schon seit mehreren Jahren aufs Jenseits vor und macht es dabei zum ›coolest place to be‹. Ja, der lange Abschied, bei vielen anderen würde er grotesk wirken, doch Mister Cashes Stimme besitzt mittlerweile eine durchscheinende Brüchigkeit, dass es einem das Herz zuschnürt und jeder Anflug von Spott vor Ehrfurcht sofort zur Salzsäule erstarrt« (Riemann 2002).

»Sein Gesang auf diesem Album [*The Man Comes Around*, S.J.] ist fragil, zurückhaltend und würdevoll. Man hört ihm an, dass er schwer krank ist, die Gebrochenheit seiner Stimme passt jedoch zum Grundton des Albums, das vorwiegend von Liebe, Tod und dem Leben danach handelt« (Diverse 2010).

»Die alten Gefährten aus Memphis sind, bis auf Lewis, tot, im Mai ist auch seine Frau, die ihm den Welthit ›Ring of Fire‹ schrieb, gestorben. Und so kannte er auf seinen späten Platten auch nur noch ein Thema, das er mit seiner immer noch faszinierend dunklen Stimme regelrecht beschwor: den Tod« (N.N. 2003b).

»Die Themen der ersten beiden CDs drehten sich um allerlei Mühsale des Lebens, für deren unsentimentale Schilderung der Man In Black berühmt war, auf ›Solitary Man‹ konzentrierte sich das Thema, beeinflusst durch Cashes

gen als »Positivität eines Diskurses« zu umschreiben, ist die Analyse des hier behandelten Ausschnitts als Versuch der Rekonstruktion einer »zerstückelten Figur« zu werten (Foucault 1994: 182, vgl. 2003: 17-20). Ferner ist zu berücksichtigen, dass das journalistische Feld und die ›Medien‹, in ihren Strukturen wie auch in den ihrerseits diskursiv hervorgebrachten Aussagen, sowohl Produkte als auch Ausgangspunkte innerlicher wie äußerlicher Macht-Wissensdynamiken sind und zugleich als (nicht minder machtbeladene) Aufmerksamkeitsmärkte, Selbstdarstellungsinstrumente und Vermarktungsinstrumente fungieren (vgl. Hall 1989; Bourdieu 1998; Reichert 2008). Konsequenterweise ist auch die Untersuchung der Produktion musikalischer Bedeutungen nicht von derartigen Aspekten und Forschungsproblematiken trennbar, eine Perspektive, die in diesem Artikel jedoch nicht eingenommen wird und die mit Ergebnissen an anderer Stelle abzugleichen wäre.

schwere Krankheit, auf die unabwendbaren Schicksalsschläge und den Tod. Der vierte Teil der American Recordings spinnt diesen Faden zwar weiter, doch im Gegensatz zum sehr düsteren Vorgänger geht es hier primär um die Erlösung, die auf das Leiden folgen muß. »Spirit«, sagte Cash selbst, sei das Thema des Albums, der menschliche Geist, der von den Schwierigkeiten und Katastrophen des Lebens geprägt wird, oft leidet und doch nie bricht, solange er kämpft. Cashes Stimme klingt hier beizeiten schwer angeschlagen, die Krankheit hört man immer heraus, doch auch noch immer den unbedingten Durchhaltewillen« (Martin Resch »makarresh« 2007).

»Seine jüngste Single, eine Cover-Version von Trent Reznors »Hurt« hatte sich angehört wie der letzte Atemzug eines Mannes, der für seine Ehrlichkeit und Offenheit bewundert wurde: Obwohl der Song über das Leid der Heroinsucht geschrieben wurde, hatte sich Cash seine knallharte Bildsprache zu-eigen gemacht und ihn meisterhaft in eine melancholische Meditation über seine eigene Sterblichkeit verwandelt« (Turner 2005: 20).⁷

Innerhalb dieser Rezeptionshaltungen wird Cashes Musik deutlich in Richtung der Themen »Alter«, »Krankheit«, »Tod« und »Abschied« gedeutet. So scheint sich Cash im Songtext von »Hurt« in einer Art Rückschau seines langen Lebens zu erinnern (»What have I become?«, »I remember everything«) und zu bemerken, dass nichts im Leben ewig sein kann (»Everyone I know / Goes away in the end«). Die Tatsachen des Lebens, wie Leid und Schmerz (»hurt«, »pain«), seien letztendlich auch nur vorübergehende Zustände (»Beneath the stains of time / The feelings disappear«), die eines Tages durch den Tod besiegelt werden. Der Mensch sei nicht gegen Laster und Sünden gefeit (»I will let you down / I will make you hurt«, »my liar's chair«). Am Ende stehe jedoch die Einsicht, dass auch diese Fehler ein Teil des Großen und Ganzen sind und einen Sinn haben (»If I could start again / A million miles away / I would keep myself / I would find a way«).

Die Unbestimmtheit des sloganhaften Textes wird von Außen durch konkrete Inhalte ersetzt, im Kontext Cashes erscheinen die Lyrics nun als existenzialistische Fragen und als sentimentales Abschiednehmen. Auch im Musikvideo zu »Hurt«, das in der Rezeption des Stückes eine wichtige Rolle spielt (es erhielt zwei der drei oben genannten Auszeichnungen), treten die Themen »Alter«, »Krankheit«, »Tod« und »Abschied« in den Vordergrund:

»Cash thematisierte seinen nahenden Tod immer wieder. In dem Musikvideo zu *Hurt* sah man ihm 2002 seine Gebrechen deutlich an. In Bildern rauschen hier Stationen seines Lebens vorbei und er zieht Bilanz: Wenn er sein Leben erneut zu meistern hätte, er würde alles wieder genau so machen. Das ist

7 Neben Turner finden sich ähnliche Lesarten auch in weiteren Cash-Biografien (vgl. Hinrichs 2004: 231f.; Schäfer 2008: 75 bzw. 116).

vermutlich das Schönste, was man am Ende eines Lebens sagen kann« (El-Nawab 2006).

»Many music videos tend to be about escape and illusion — the illusion of fame, wealth, sex, glamour and fantasy. The video for Johnny Cash's ›Hurt‹ isn't about any of those things. It deals with a theme not so common in music videos: reality. [...] [T]he video is a haunting portrait of a clearly fragile Cash juxtaposed with archival glimpses of a hale and hearty hell-raiser hopping trains, visiting his abandoned childhood home and taking walks with his family« (Kaufman 2003).

An Cashes Todestag zeigte das ZDF im *Heute Journal* das deutsch untertitelte Video in voller Länge, währenddessen blieb es unkommentiert. Hier wurde allein auf die Kombination aus Bild und Musik gesetzt, die als Dokument über Cashes Leben und Tod für sich selbst ›sprechen‹ sollte. Es folgt ein kurzer Exkurs in diese ›Bildsprache‹.

Das Video entstand 2002 unter der Regie Mark Romaneks im Haus von Johnny Cash und seiner Ehefrau June Carter Cash. Das grundlegende Gestaltungsmittel des Clips ist der Wechsel zwischen den Bildern eines ›alten‹ und eines ›jungen‹ Cash. Es zeigt den ›alten‹ Cash — gekleidet in Schwarz — in drei verschiedenen Einstellungen: einmal an der Gitarre, dann am Flügel und schließlich noch an einem festlich gedeckten Tisch. In allen drei Einstellungen performt Cash den Song, er singt den Text, den Blick von der Kamera abgewandt, teils auf sie gerichtet. Kontrastiert wird dies durch Filmaufnahmen eines jüngeren Cash vergangener Jahrzehnte: Mitschnitte von Live-Auftritten, Bilder des *House of Cash*,⁸ Material aus Filmen, in denen Cash als Schauspieler mitwirkte und diverse private bzw. Backstage-Aufnahmen. Indem sich die Einblendungen des ›alten‹ Cash permanent mit den historischen Bilddokumenten abwechseln, wird mit der Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart gespielt — das Video kann derart als eine retrospektive Darstellung seines Lebens interpretiert werden. Auffällig sind Kontrast und Farblichkeit der Bilder: Während die Aufnahmen des ›alten‹ Cash einen hohen Kontrast aufweisen und gelblich-goldene Farben sowie starke Schattierungen hervorbringen, sind die historischen Frames des ›jungen‹ Cash hell und kontrastarm; hier dominiert vor allem Blau (gelegentlich kommen auch Schwarz/Weiß-Szenen vor). Durch diese gegensätzlichen Farb- und Lichteindrücke wird eine Symbolik des Alterns und generell des Lebens hervorgerufen: Lässt der hohe Kontrast mit seinen gelblich-goldenen Farben und langen Schatten den ›alten‹ Cash wie im Licht einer

8 Das *House of Cash* beherbergte Cashes Büro und Studio sowie ein Cash-Museum, das 1995 geschlossen wurde.

untergehenden Abendsonne erscheinen, präsentieren die bläulichen Farben des historischen Bildmaterials den »jungen« Cash im hellen Tageslicht; symbolisch gesprochen steht hier der Cash der Gegenwart also an seinem »Lebensabend«. Die Gegenüberstellung von jung und alt wird dann in der zweiten Strophe noch einmal ganz konkret: Als ein »junger« Cash an ein Haus kommt, sich über dessen Veranda bewegt und von außen in das Fenster dieses Hauses blickt, erscheint es durch die sich abwechselnden Schnitte so, als ob er den »alten« Cash im Inneren erblickt und dieser ihm gegenüber feststellt: »You are someone else / I am still right here«.

Weitere Verbindungen von Bildern und Text liegen vor: Etwa wird Carter Cash durch ihren Auftritt im Video zur Zeile »my sweetest friend«, zunächst eben zu genau jener besten Freundin. Nach ihrem Tod im Mai 2003, ein halbes Jahr vor Cash, wird auch das »Everyone I know / Goes away in the end« des zweiten Pre-Chorus semantisch durch sie besetzt. Auch schon beim ersten Pre-Chorus blendet Romanek an der gleichen Textstelle auf ein Foto von Cashes verstorbener Mutter Carrie Rivers Cash, sodass das Thema »Tod« quasi allgegenwärtig auf Cashes Umfeld ausgeweitet wird.

Ferner ist der Tod in einer gegenständlichen Symbolik präsent: Das Video endet mit einer längeren Einstellung von Cash am Flügel. Nachdem er die letzte Zeile »I would find a way« in Großaufnahme gesungen hat, fährt die Kamera seinen Oberkörper entlang der Arme hinab zu seinen Händen, die den Flügel zuklappen und schließlich über den geschlossenen Deckel gleiten. In Großaufnahme wirkt dieser geschlossene Deckel mit Cashes aufgelegten Händen wie ein Sargdeckel.

Schließlich wird im Clip auch mit den Themen »Vergänglichkeit« und »Verfall« gespielt: Die Aufnahmen des häuslichen Inventars, das den »alten« Cash umgibt – z.B. goldene Statuetten oder der festlich gedeckte Tisch (darauf befinden sich u.a. Kaviar, Hummer, Fisch und eine gekühlte Flasche Champagner), mit Cash an dessen Kopfende thronend – lassen das Haus zu einem Palast werden, in dem er als »King of Country« über sein Reich und seine Errungenschaften – u.a. repräsentiert durch die Einblendungen von Preisen und Trophäenschränken – herrscht. Dies alles aber wird am Ende seines Lebens nichtig und zerfällt zu einem »empire of dirt« – etwa versinnbildlicht in den Einblendungen des geschlossenen *House of Cash* oder dem zerbrochenen Glas einer gerahmten goldenen Schallplatte, die am Ende des ersten Refrains zu sehen ist. Diese Nichtigkeit wird von einer Geste Cashes unterstrichen, als er mit hochgehobener Hand einen Weinkelch über den festlich gedeckten Tisch schüttet und ihn damit beschmutzt.

Insgesamt wird deutlich, dass auch Romaneks ästhetische Umsetzung des Videos mit den Tendenzen innerhalb der oben dargelegten Rezeptionshaltungen umschreibbar ist, diese gar – so ist zu folgern – angeleitet hat.

Die Kopie als Original – Ein Fazit

Ist das Thema des Alter(n)s seit Beginn der American Recordings-Phase (Cash ist bei Erscheinen des ersten Albums im Jahr 1994 über 60 Jahre alt) in der Cash-Rezeption präsent, ereignet sich mit der Diagnose des Shy-Drager-Syndroms bzw. der Autonomen Neuropathie der Einbruch der Krankheitsthematik, die dann seit dem dritten Album *Solitary Man* die Rezeptionsweisen begleitet. Es wird behauptet, dass sich die Zeichen von Cashs Krankheit und des fortgeschrittenen Alters seitdem in seiner Musik widerspiegeln. Mit Blick auf die gesamte American Recordings-Phase erscheint diese Behauptung jedoch fragwürdig. Jedes dieser Alben zeichnet sich durch eine Mischung der Themen aus. Sowohl auf *American Recordings* (mit »Why Me Lord« und »Bird On A Wire«) als auch auf *Unchained* (mit »Spiritual« und »Meet Me In Heaven«) befinden sich – auf die Songtexte bezogen – spirituelle bzw. sentimentale Stücke und genauso sind sowohl auf *Solitary Man* (mit »Nobody« und »Country Trash«) als auch auf *The Man Comes Around* (mit »Sam Hall«) humoristische Songs bzw. Songs mit ›leichteren‹ Themen vertreten. Darüber hinaus ist, wie oben erwähnt, in Cashs Schaffen schon immer der Einschlag ›existenzialistischer‹ Themen zu bemerken (einige Stücke der American Recordings-Alben sind dabei Neuauflagen früherer Stücke Cashs, z.B. »Give My Love To Rose« auf *The Man Comes Around*). Ihren wesentlichen Bedeutungswandel erfährt Cashs Musik erst durch die biografiezentrierten Rezeptionsweisen, d.h. die Koppelung musikalischer Inhalte an Zuschreibungen und Wahrnehmungen seiner Person (biografisierte, psychologisierte etc.). Dies soll aber nicht heißen, dass Cashs Musik keine Veränderungen zeitigt, sicherlich macht sie innerhalb der American Recordings-Phase einen musikalisch-stilistischen Wandel durch. Insbesondere in der Veränderung von Cashs Stimme, die im Laufe der Alben als »instabiler«, »fragiler« und »angeschlagener« wahrgenommen wird, liegt ein nicht unwesentlicher musikimmanenter Bezugspunkt, der maßgeblich die Tendenzen der ihm gegenüber eingenommenen Rezeptionshaltungen mitbestimmt. Die weitergehende Interpretation einer plötzlich einsetzenden Sentimentalität Cashs ist jedoch allein aus der Musik heraus nicht begründbar.

Ferner muss eine solche Interpretation auch in anderer Beziehung mit Vorsicht behandelt werden. Hinter der musikalischen Entwicklung und den Alben stand nicht allein Cash. Auch Rubin und viele weitere Personen waren entscheidend am Prozess von der Aufnahme bis hin zur Produktion beteiligt (so spielte Cash z.B. bei »Hurt« keine Gitarre, wie das Video suggeriert). Es darf gefragt werden, ob es ohne das Zusammentreffen von Rubin und Cash überhaupt zu »Hurt« und den weiteren Covern der American Recordings-Phase gekommen wäre, geschweige denn, ob sich Cash überhaupt näher mit diesen Stücken auseinandergesetzt und ob er einige überhaupt kennengelernt hätte. Es wäre aber aus Sicht der hier untersuchten Fragestellung müßig, die jeweiligen Einflussnahmen Cashes, Rubins und weiterer Personen herauszulesen. Es ging dieser Analyse vielmehr darum, die Vorgänge aufzudecken, mit denen »Hurt« zu einem eigenständigen und prominenten Song Cashes werden konnte. Dazu war es einerseits notwendig darzulegen, wie Cash und Rubin (hier also stellvertretend für alle weiteren an der Aufnahme Beteiligten) eine Neuinterpretation bzw. eine musikalische Umcodierung vornahmen, um das Stück eben nicht nur zu kopieren, sondern daraus ein eigenes, Cash-gemäßes »Original« zu schaffen. Andererseits sollte dargestellt werden, wie an dieser Adaption auch der Musik äußerliche Kräfte beteiligt waren, die im gleichen Maße an der Produktion dieses »Originals« mitwirken. Erst in der Zusammenschau dieser Teilaspekte ist zu verstehen, wie und warum »Hurt« einmal als Song über Depression, Verzweiflung und Drogenabhängigkeit und schließlich als Geschichte eines »alten Mannes« oder konkret als Geschichte eines Johnny Cash funktionieren kann.

Ein kurzes Nachwort zum Altern

Im Zentrum dieses Artikels stand Cashes Altern. Die in diesem Zusammenhang weiterführende und wichtige Frage aber, mit welchen genaueren Bedeutungen dieses Altern besetzt ist, wurde nicht näher berührt. Generell haben wir es beim Altern mit einem naturalisierten Konzept zu tun, welches u. a. mit körperlichem Gebrechen und Verfall gleichgesetzt wird. Auch Cashes »Spätwerk« ist deutlich von diesen Thematiken durchdrungen, mit genauerem Blick jedoch wird im vorliegenden Fall der Prozess des Alterns idealisiert und ästhetisiert. Cash altert in Würde und Respekt, ganz im Gegensatz zum Altern innerhalb gegenwärtiger gesellschaftspolitischer bzw. alltäglicher Praktiken und Diskurse, bei denen Subjekte an normierenden Vorstellungen körperlicher Dispositionen und Funktionen gemessen werden (vgl. Foucaults Konzept der »Bio-Macht«, Foucault 1983: 134ff.) und ältere Menschen dabei

auf vielerlei Art und Weise gesellschaftliche Ausschlüsse erfahren (vgl. Kolland 2010). Ob nun genau das hier produzierte Bild des Alterns sich eignet, die Öffentlichkeit und eben auch die (zu gewissen Teilen mit Jugendlichkeit konnotierte) populäre Kultur mit den damit verbundenen Problematiken zu konfrontieren, und Boden für eine kritische Auseinandersetzung bietet, darf in Frage gestellt werden.

Ferner bildet sich in den dargelegten Rezeptionsweisen die Verstricktheit von soziokulturell verankerten Dispositiven mit musikbezogener Wissensproduktion und musikkritischen Aussagen ab. »Age« fungiert innerhalb musikalischer Kontexte als wirkmächtiges Ordnungsschema neben der nunmehr klassischen Triade der Intersektionalität »race« / »class« / »gender« und ist deshalb keinesfalls aus Prozessen musikalischer Bedeutungsproduktion und mit weiterem Blick auch nicht aus damit verbundenen Praktiken der Vermarktung und des Konsums herauszurechnen.

Literatur

- Benassi, Giuliano (2000). »Der stilvolle Abgang des einsamen alten Mannes« [Kritik von *Solitary Man*]. In: www.laut.de, http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/c/cash_johnny/american_recordings_III_solitary_man/index.htm, Zugriff: 16.12.2010.
- Bourdieu, Pierre (1998). *Über das Fernsehen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Ding, Oliver (2010). »Die schwarze Eminenz« [Kritik von *The Man Comes Around*]. In: www.plattentests.de, <http://www.plattentests.de/rezi.php?show=1260>, Zugriff: 16.12.2010.
- Diverse (2010). »American IV: The Man Comes Around.« In: [www.wikipedia.de](http://de.wikipedia.org/wiki/American_IV:_The_Man_Comes_Around), http://de.wikipedia.org/wiki/American_IV:_The_Man_Comes_Around, Zugriff: 16.12.2010.
- El-Nawab, Susanne (2006). »Taschentücher für den Mann in Schwarz.« In: [www.zeit.de](http://blog.zeit.de/tontraeger/2006/09/08/taschentucher-fur-den-mann-in-schwarz_160), http://blog.zeit.de/tontraeger/2006/09/08/taschentucher-fur-den-mann-in-schwarz_160, Zugriff: 16.12.2010 (Stand vom 8.9.2006).
- Fiske, John (2000). *Lesarten des Populären*. Hg. v. Christina Luther und Markus Reisenleitner. Wien: Turia und Kant.
- Foucault, Michel (1983). *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1994). *Archäologie des Wissens*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (2003). *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Frith, Simon (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Grossman, Lev (2003). »Johnny Cash. A Final Interview.« In: *Time Magazine* 162, Nr. 12 vom 22. September [Interview geführt am 25.6.2003], online unter: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1005724,00.html>, Zugriff: 16.12.2010.

- Hall, Stuart (1989). »Die strukturierte Vermittlung von Ereignissen.« In: Ders. *Ausgewählte Schriften Bd. 1. Ideologie, Kultur, Medien, Neue Rechte, Rassismus*. Hg. v. Nora Rätzel. Hamburg: Argument, S. 126-149.
- Hinrichs, Reimer (2004). *Auf der Suche nach Johnny Cash. Eine Biographie*. Münster: Lit.
- Kaufman, Gil (2003). »Johnny Cash's »Hurt« Delves Into Life Of Former Hell-Raiser: VMA Lens Recap.« In: [www.mtv.com](http://www.mtv.com/news/articles/1470173/20030226/cash_johnny.jhtml), http://www.mtv.com/news/articles/1470173/20030226/cash_johnny.jhtml, Zugriff: 16.12.2010 (Stand vom 27.2.2003).
- Kolland, Franz (2010). »Altersbilder und ihre normative Wirkung im Wandel der Erwerbsarbeit.« In: *Zu alt? Ageism und Altersdiskriminierung auf Arbeitsmärkten*. Hg. v. Kai Brauer und Wolfgang Clemens. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, S. 61-80.
- Martin Resch »makarresh« (2007). »Ein Album für die Ewigkeit« [Kundenrezension von *The Man Comes Around* mit höchster User-Bewertung]. In: [www.amazon.de](http://www.amazon.de/Man-Comes-Around-Johnny-Cash/dp/B00006L7XQ), <http://www.amazon.de/Man-Comes-Around-Johnny-Cash/dp/B00006L7XQ>, Zugriff: 16.12.2010 (Version vom 2.9.2007).
- Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.
- N.N. (2002). »The Man Comes Around« [Kritik]. In: *Visions* 116 (November), online unter: <http://www.visions.de/platten/6620/johnny-cash-the-man-comes-around>, Zugriff: 16.12.2010.
- N.N. (2003a). »One on One with Johnny Cash. 10 Questions with the Man in Black.« In: www.concertlivewire.com, <http://www.concertlivewire.com/interviews/cash>, Zugriff: 16.12.2010 (Stand vom 1.4.2003).
- N.N. (2003b). »Country-Sänger Johnny Cash ist tot.« In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 213 vom 13. September, S. 33, online unter: <http://www.faz.net/s/RubE219BC35AB30426197C224F193F54B1B/Doc~E32A0A41046504663A6DFD9420BCAD367~ATpl~Ecommon~Scontent.html>, Zugriff: 16.12.2010.
- N.N. (2005). »Interview: Trent Reznor.« In: www.uncut.co.uk, [http://www.uncut.co.uk](http://www.uncut.co.uk/music/nine_inch_nails/interviews/8597), Zugriff: 31.8.2011 (Stand vom 4.5.2005).
- Riemann, Martin (2002). »The Man Comes Around« [Kritik]. In: *Intro* 100 (November), online unter: <http://www.intro.de/platten/kritiken/23029700/johnny-cash-the-man-comes-around>, Zugriff: 16.12.2010.
- Reichert, Ramón (2008). *Amateure im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*. Bielefeld: Transcript.
- Schäfer, Martin (2008). *Johnny Cash. Leben Werk Wirkung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Schuh, Michael (2002). »Der alte Mann covert die Beatles, NIN und Depeche Mode« [Kritik von *The Man Comes Around*]. In: www.laut.de, http://www.laut.de/lautstark/cd-reviews/c/cash_johnny/the_man_comes_around/index.htm, Zugriff: 16.12.2010.
- Thomson, Liz (2001). »Cash, Johnny.« In: *New Grove Dictionary of Music and Musicians* Bd. 5. Hg. v. Stanley Sadie. London: Macmillan (2. Aufl.), S. 238.
- Turner, Steve (2005). *Ein Mann namens Cash*. Lahr: Johannis.

Diskografie

Cash, Johnny (1994). *American Recordings*. American Recordings, 51011 2792-2.
Cash, Johnny (1996). *Unchained*. American Recordings, 51011 2793-2.
Cash, Johnny (2000). *Solitary Man*. American Recordings, 314 586 792-2.
Cash, Johnny (2002). *The Man Comes Around*. American Recordings, 063 339-2.
Cash, Johnny (2006). *A Hundred Highways*. American Recordings, 0602498626962.
Cash, Johnny (2010). *Ain't No Grave*. American Recordings, 0602527331492.
Nine Inch Nails (1994). *The Downward Spiral*. Interscope, 8012, 522 126-2.

Videografie

Cash, Johnny (2002). *Hurt*. Regie: Mark Romanek.

Abstract

This case study on the production of meaning in popular music deals with Johnny Cash's cover song »Hurt«. Whilst the original version by Nine Inch Nails is considered a song about depression, hopelessness and drug addiction, Johnny Cash's version is associated with his age(ing), illness and death. It is suggested that this transformation of meaning cannot be explained in musical or contextual terms alone, but is an effect of their interaction. The song and its context/reception are studied in a music analytical and a discourse analytical approach to outline the processes of meaning-making.